



Toni Jakku-Hiivala

## **Analyysi John Scofieldin kitarasoolosta kappaleessa Trio Blues**

## **Analyysi John Scofieldin kitarasoolosta kappaleessa Trio Blues**

Toni Jakku-Hiivala  
Opinnäytetyö  
Kevät 2011  
Musiiikin koulutusohjelma  
Oulun seudun ammattikorkeakoulu

## TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutusohjelma, Pop- ja jazzmusiikin suuntautumisvaihtoehto

---

Tekijä(t): Toni Jakku-Hiivala

Opinnäytetyön nimi: Analyysi John Scofieldin kitarasoolosta kappaleessa Trio Blues

Työn ohjaaja(t): Jaana Sariola, Samuli Mikkonen

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2011

Sivumäärä: 33 + 3 liitesivua

---

Tässä opinnäytetyössä tutkitaan kitaristilegenda John Scofieldin sooloimprovisoinnin erityispiirteitä. Olen valinnut Scofieldin työni kohteeksi, koska minua viehättää hänen soittonsa luovuus, arvaamattomuus, ehtymätön mielikuvitus sekä erilaisten tyylien yhdistely. Perimmäisenä tarkoitukseni tutkimuksessa on selvittää itselleni Scofieldin lähestymistä improvisointiin siinä määrin, että oppisin itsekin vastaavanlaisia tapoja, joita voisin soveltaa omaan soittooni. Olen tehnyt transkriptioita erilaisista Scofieldin kitarasooloista jo monen vuoden ajan, joten tuntuu luontevalta jatkaa tutkimista myös opinnäytetyön muodossa.

Tutkittavan kappaleen nimi Trio Blues, joka on julkaistu vuonna 2007 albumilla This Meets That. Trio Blues on muodoltaan melko perinteinen jazz/blues-rakenteeseen perustuva up tempo swing/bebop -kappale. Tarkasteltavaksi aihealueeksi olen rajannut pelkästään kappaleen kitarasoolon. Soolon analyysissä pyrin vastaamaan muun muassa seuraaviin kysymyksiin: Mitä asteikkoja käytetään? Miten Scofield muuntelee kappaleen harmoniaa? Missä suhteessa soolossa käytetään esim. bebop-estetiikkaa verrattuna blues-estetiikkaan? Mihin kohtaan soolochorusta erityyppiset fraasit sijoittuvat?

Pääasiallinen aineisto analyysissä on tekemäni transkriptio kappaleen kitarasoolosta. Apuna transkription tekemisessä olen käyttänyt Transcribe!-ohjelmaa, jolla pystyin hidastamaan kappaleessa joitain epäselviä kohtia kuuntelun helpottamiseksi. Transkriptio on puhtaaksikirjoitettu Sibelius-nuotinnusohjelmalla. Soolo sisältää kymmenen chorusta, joita jokaista tarkastelen aluksi erikseen. Lopuksi teen yhteenvedon soolon keskeisimmistä elementeistä suuremmassa mittakaavassa.

Analyysin tuloksena selviää, että Scofieldin varsin vapaalta kuulostava improvisointi on kuitenkin erittäin hyvin jäsenneltyä. Analyysin lopussa esittelystä kaaviosta käy ilmi, millä tavalla eri soolochorukset eroavat toisistaan ja mitkä ovat ne keskeiset keinot, joilla Scofield luo sooloonsa kasvavaa jännitettä. Soolossa on selvästi kuultavissa hänen monipuolisuutensa improvisoijana, erilaisten tyylien yhdistelijänä ja omaperäisen, jäljittelemättömän soundin luoja.

---

Asiasanat:

*John Scofield, kitara, jazz, analyysi*

## ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences  
Degree programme in Music, Option of pop/jazz music

---

Author(s): Toni Jakku-Hiivala

Title of thesis: Analysis of the guitar solo in John Scofield's "Trio Blues"

Supervisor(s): Jaana Sariola, Samuli Mikkonen

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2011

Number of pages: 33 + 3

---

This thesis examines the special characteristics of guitar legend John Scofield's solo improvisation. I have chosen Scofield as the subject of my work, because I am fascinated by the creativity, unpredictability, endless imagination and combinations of different styles in his playing. The ultimate reason for this research is to enlighten myself of Scofield's approach to improvisation, as much as to learn similar manners which to adapt to my own playing. I have transcribed many different guitar solos by Scofield in the course of several years, so it only seems natural to extend my explorations in the same subject in the form of a scholarly thesis.

The tune under examination is "Trio Blues", which was released in 2007 on the album "This Meets That". Structurally, "Trio Blues" is an up-tempo swing/bebop-tune, based on a rather traditional jazz/blues structure. I have narrowed the area of examination down only to the guitar solo. On the analysis, I'm going to concentrate, among others, on the following matters: which scales are being used; how does Scofield vary on the harmony of the theme; what is the ratio of how, for example, bebop-aesthetics are used, compared to blues-aesthetics; and where can different types of phrases be located in the solo chorus.

The basis of the analysis is a transcription I made of the guitar solo. I have used a program called "Transcribe!" to help me hear some of the less clear parts with its slow down function. The transcription was proof-written with Sibelius notation software. The solo consists of ten chorus sections, each of which I shall examine separately at first. Finally, I will conclude the analysis with a summary of the most central elements of the solo on a larger scale.

As a result of the analysis, we can find that Scofield's improvisation, which sounds rather free in form, is actually very finely structured. On the chart at the end of the analysis, it is revealed, in what ways different solo choruses differ from each other, and which are the most important ways, with which Scofield builds up the tension in his solos. The solo showcases clearly his diversity as an improviser, combiner of different styles and the creator of an original, inimitable sound.

---

Keywords: John Scofield, guitar, jazz, analysis

# Sisällysluettelo

1 Johdanto.....	6
1.1 Työn tavoitteet.....	7
1.2 Työmenetelmät .....	8
2 Työn taustaa.....	9
2.1 John Scofieldin biografia .....	9
2.2 Jazz/blues-progressio .....	11
2.2.1 Varhaisen bluesin syntymiseen vaikuttaneita tekijöitä.....	11
2.2.2 Rakenne.....	12
2.2.3 Harmonian kehittyminen.....	12
2.2.4 Sooloanalyysin pohjana käytetty blues-kierto.....	14
2.3 Sanasto.....	15
3 Sooloanalyysi .....	17
3.1 Chorus 1 .....	17
3.2 Chorus 2 .....	18
3.3 Chorus 3 .....	19
3.4 Chorus 4 .....	20
3.5 Chorus 5 .....	21
3.6 Chorus 6 .....	22
3.7 Chorus 7 .....	23
3.8 Chorus 8 .....	24
3.9 Chorus 9 ja Chorus 10 .....	25
4 Yhteenveto sooloanalyysistä .....	27
5 Pohdinta .....	31
Lähteet .....	33
Liitteet.....	34

# 1 Johdanto

Tässä opinnäytetyössä selvitän John Scofieldin tapaa improvisoida tutkimalla soolotranskriptiota kappaleesta Trio Blues (albumilta This Meets That, julkaistu vuonna 2007). Valitsin Scofieldin tarkastelun kohteeksi siksi, että olen jo aiemmin tehnyt transkriptioita hänen sooloistaan ja sitä kautta olen tullut tutuksi hänen ilmaisulleen. Nyt halusin kuitenkin perehtyä tähän nimenomaiseen sooloon erityisen tarkasti, koska huomasin, että kappaleen Trio Blues soolo sisältää erittäin mielenkiintoisia musiikillisia ilmiöitä. Perimmäisenä tarkoitukseni on selvittää itselleni Scofieldin lähestymistä improvisointiin siinä määrin, että oppisin itsekin vastaavanlaisia tapoja, joita voisin käyttää omassa soitossani.

Minua viehättää Scofieldin soiton mielikuvituksellisuus. Hänen Improvisointiaan leimaa estoton tajunnanvirta, joka on samalla kuitenkin erittäin tyylietietoista ja selkeästi jäsenneltyä. Kappale Trio Blues on mielenkiintoinen tutkimuksen kohde siksi, että se pohjautuu yksinkertaiseen jazz/blues-rakenteeseen, joka on kautta aikojen yleisin jazzmusiikissa käytetty sointuprogressio. Koska sointurakenne on yksinkertainen ja tuttu, on hyödyllistä tutkia Scofieldin ilmaisua tässä kontekstissa. Soolossa esiin tulevat, mahdollisesti erikoisetkin ilmiöt esiintyvät näin ollen helposti ymmärrettävää taustaa vasten, ja siksi niitä voi nopeasti työstää eteenpäin ja soveltaa omaan soittoonsa.

Olen kuunnellut sekä soittanut paljon jazz/blues-rakenteeseen pohjautuvia kappaleita eri artisteilta (esim. Charlie Parker, Wes Montgomery, Joe Pass, Pat Metheny yms.). Tätä taustatietoa voin käyttää hyväkseni tutkiessani Trio Blues-sooloa ja sen erityispiirteitä.

Uskon, että transkriptioiden tekeminen (ja niiden opetteleminen) on yksi tärkeimpiä tapoja oppia jazzimprovisointia. Koen myös tärkeäksi, että transkriptio tehdään itse. Näin musiikkiin pääsee tutustumaan selvästi syvemmällä tasolla kuin pelkän valmiin transkription opettelulla. Valmiit transkriptiot ovat ikään kuin hieman liian ”pureskeltuja”, ja loppujen lopuksi ne ovat vain toisen soittajan näkemys asiasta. Yhtään väheksymättä muiden

tekemien transkriptioiden käyttämistä, on improvisoinnin oppimisessa kuitenkin ensiarvoisen tärkeää saada mahdollisimman omakohtainen kokemus opiskeltavaan materiaaliin. Tämän omakohtaisen kokemuksen saa nimenomaan tekemällä transkriptio itse.

John Scofield on erittäin merkittävä modernin jazzkitaran uudistaja. Hän kuuluu sukupolvensa keskeisimpien jazzkitaristien joukkoon Pat Methenyn ja Bill Frisellin ohella. Scofield on tehnyt uransa aikana hyvin monenlaista musiikkia perinteisestä jazzista ja bluesista aina fuusioon ja hip-hopmusiikkiin asti. Näitä kaikkia tyylejä yhdistää kuitenkin Scofieldin jäljittelemätön kitaratyöskentely, joka on olennaisessa roolissa näissä kaikissa tyylikokeiluissa. Pohjimmiltaan Scofield on kuitenkin jazzkitaristi, joka tuo oman mielikuvituksellisen improvisointikykynsä aina uuteen ympäristöön, luoden näin täysin ainutkertaista ja uutta musiikkia.

## 1.1 Työn tavoitteet

Tarkastelen John Scofieldin kitarasooloa kappaleessa Trio Blues. Keskityn siis pelkästään kitarasooloon, jättäen kappaleen teeman ja bassosoolon säästyksen huomiotta. Soolo on pääosin yksiaäninen, joten keskityn analysoimaan melodialinjaa suhteessa bassoääneen ja vallitsevaan harmoniaan. Etukäteisoletuksena on, että Scofield soittaa hänelle ominaiseen tyyliinsä melko vapaasti sekä harmonisesti että rytmisesti. Oletan myös, että hän yhdistelee soololinjassa erilaisia tyylejä, kuten bluesia ja bebopia. Tarkoitukseni on saada selkeä kuva erilaisista musiikillisista ilmiöistä, joita soolossa esiintyy. Tutkin muun muassa seuraavia asioita:

- Mitä asteikkoja Scofield käyttää?
- Miten Scofield muuntelee kappaleen harmoniaa?
- Missä suhteessa soolossa käytetään bebop-tyyppistä estetiikkaa, blueslikkejä ja "out"-soittoa?
- Mihin kohtaan soolochorusta erityyppiset fraasit sijoittuvat?

## 1.2 Työmenetelmät

Pääasiallinen työväline soolon tutkimisessa on transkriptio kitarasoolosta. Steve Khan on julkaissut Internet-sivuillaan transkription samasta soolosta (Khan 2010, hakupäivä 1.1.2011). Halusin kuitenkin tehdä transkription kokonaan itse tätä sooloanalyysia varten, jotta saisin parhaan kosketuksen tutkittavaan materiaaliin. Huomasin myös, että Khanin transkriptiossa oli jonkin verran selkeitä virheitä. Toki tässäkin transkriptiossa saattaa esiintyä virheitä, koska useat paikat soolossa ovat epäselviä ja tulkinnanvaraisia.

Apuvälineenä transkription tekemiseen olen käyttänyt Transcribe!-ohjelmaa, jolla voin hidastaa kappaletta kuuntelemisen helpottamiseksi. Soolossa oli muutamia epäselviä kohtia, joita en pystynyt kuulemaan ilman hidastusta. Erityisen hankalissa kohdissa käytin myös Transcribe!-ohjelmaan sisältyvää ekvalisaattoria, jolla saatoin muokata kappaleessa kuultavia taajuuksia. Jos esimerkiksi kappaleen bassokuvio estää kuulemasta kitaran tiettyä ääntä soolossa, voin EQ:n parametreja muokkaamalla häivyttää bassotaajuuksia, jolloin kitara tulee selkeämmin esille. Toinen hyödyllinen ominaisuus ohjelmassa on kappaleen vireen muuttamien ilman tempon muutosta. Epäselvät bassorekisterissä olevat äänet kuuluvat huomattavasti paremmin, jos koko kappaleen ”virettä” nostaa esimerkiksi oktaavin ylöspäin. Myös kappaleen tempoa ja virettä voi vaihtaa yhtäaikaaisesti.

Yksinkertaisin ja samalla hyödyllisin toiminto Transcribe!-ohjelmassa on mahdollisuus ”loopata” kappaletta helposti mistä kohtaa tahansa. Voin laittaa ohjelman toistamaan esimerkiksi yhtä tahtia uudestaan ja uudestaan, kunnes kyseisen tahdin tapahtumat tulevat selkeästi esille.



## 2 Työn taustaa

Tässä kappaleessa kerron lyhyesti John Scofieldin mittavasta urasta, hänen (tähän mennessä) tärkeimmistä levytyksistään sekä hänen yhteistyökumppaneistaan. Selvitän tässä kappaleessa myös hieman tarkemmin jazz/blues-sointuprogression historiaa ja tärkeimpiä kehitysvaiheita aina 1900-luvun ensimmäisiltä vuosikymmeniltä tähän päivään saakka. Sointuprogression kehittymisen ymmärtäminen luo tukevan pohjan itse sooloanalyysin ymmärtämiselle. Kappaleen lopussa on sanasto, jossa on selitetty tärkeimmät sooloanalyysissa käytetyt termit.

### 2.1 John Scofieldin biografia

Scofield syntyi 26. joulukuuta vuonna 1951 Daytonissa, Ohiossa. Hän varttui Connecticutissa, jossa hän tutustui kitaraan 11-vuotiaana. Alun perin Scofield innostui musiikista kuultuaan popmusiikkia radiosta ja televisiosta. Hän kertoo The Beatlesin olleen tärkein varhainen innoittajansa musiikissa. Myös 60-luvun folkmusiikki vaikutti nuoreen soittajaan. 15-vuotiaana Scofield alkoi kuunnella enemmän bluesia. Häntä innoittivat erityisesti B.B. King, John Lee Hooker, Chuck Berry, Little Richard ja Otis Rush. (Scofield 2007, hakupäivä 1.1.2011.) Muutaman vuoden bluesinnostuksen jälkeen Scofieldin soitonopettaja Alan Keen esitteli hänelle Wes Montgomeryn, Jim Hallin ja Pat Martinon musiikkia, josta Scofield sai elinikäisen innostuksen jazziin. (Digitalinterviews 2003, hakupäivä 1.1.2011.)

Vuonna 1970 Scofield pääsi opiskelemaan musiikkia Bostoniin maineikkaaseen Berkeley College of Musiciin. Hän opiskeli ahkerasti teoriaa, nuotinlukua ja improvisointia. Opiskeltuaan kolme vuotta hän pääsi levyttämään Chet Bakerin ja Gerry Mulliganin kanssa, minkä jälkeen hän liittyi Billy Cobhamin bändiin ja konsertoi heidän kanssaan kahden vuoden ajan. Tämän jälkeen Scofield levytti

Charles Mingusin kanssa vuonna 1976, ja samoihin aikoihin hän liittyi Gary Burtonin kvartettiin, korvaten maineikkaan jazzkitaristin Pat Methenyn.

Scofield kirjoitti levytyssopimuksen Enja Recordsin kanssa ja julkaisi ensimmäisen sooloalbuminsa John Scofield vuonna 1977. 1979 hän perusti trion basisti Steve Swallowin ja rumpali Bill Stewartin kanssa. Tämä komppiryhmä on esiintynyt useilla Scofieldin levyillä hänen uransa varrella. Toinen tärkeä kokoonpano on Scofieldin Blue Matter -band, joka levytti kolme merkittävää fuusiojazz-albumia (Blue Matter, Loud Jazz, Pick Hits Live) 80-luvulla. Tähän yhtyeeseen kuuluivat rumpali Dennis Chambers, basisti Gary Granger ja kosketinsoittaja Robert Aries.

Tärkeä vaikuttaja Scofieldin uralla oli Miles Davis, jonka yhtyeessä hän soitti 1982–1986. Scofield oli jo nuorena rakastanut Davisin musiikkia ja kertoo saaneensa paljon varmuutta omaan soittoonsa Milesin kanssa soittaessaan. Scofield esiintyy Davisin albumeilla Star People, You're under Arrest ja Decoy. (Digitalinterviews 2003, hakupäivä 1.1.2011.)

1990-luvun alussa Scofield levytti muutamia tärkeitä albumeja Blue Note Recordsille. Näistä mainittakoon muun muassa Time on My Hands, Meant To Be ja What We Do. Vuonna 1994 Hän teki yhteistyötä Pat Methenyn kanssa levyttäen albumin I Can See Your House From Here.

Tultaessa kohti 90-luvun loppua Scofieldin ilmaisu alkoi ottaa vaikutteita funk- ja soulmusiikista. Hän teki musiikkia jazztrio Medeski, Martin & Woodin kanssa. Yhteistyön tuloksena syntyi albumi A Go Go vuonna 1998. Kaksi vuotta myöhemmin ilmestyi albumi Bump, joka on musiikillisesti samantyyppinen kuin edeltäjänsä, vaikkei MMW enää ollutkaan tällä levyllä mukana. 2000-luvun alussa Scofield julkaisi kaksi mielenkiintoista albumia, Uberjamen sekä Up All Nightin. Näillä levyillä on paljon vaikutteita elektronisesta musiikista, kuten hiphopista ja drum and bass:ta.

Vuonna 2007 Scofield julkaisi albumin This Meets That, jossa hän soittaa jälleen Basisti Steve Swallowin ja rumpali Bill Stewartin kanssa. Kyseisellä albumilla on myös tässä opinnäytetyössä analysoitava kappale, Trio Blues.

Scofieldin musiikillinen ilmaisu on laajentunut entisestään tultaessa kohti nykyhetkeä. Hänen koko uraansa leimaa kyltymätön uteliaisuus kokeilla erilaisia musiikkityylejä. Scofieldin musiikki on vaikuttanut vahvasti jazz-kenttään jo 70-luvun lopulta lähtien, ja vaikuttaa edelleen. Scofield on erittäin monipuolinen soittaja, jonka musiikki sijoittuu tyyllisesti jonnekin post-bopin, jazz-funkin ja rhytm&bluesin välimaastoon (Scofield 2007, hakupäivä 1.1.2011.)

## **2.2 Jazz/blues-progressio**

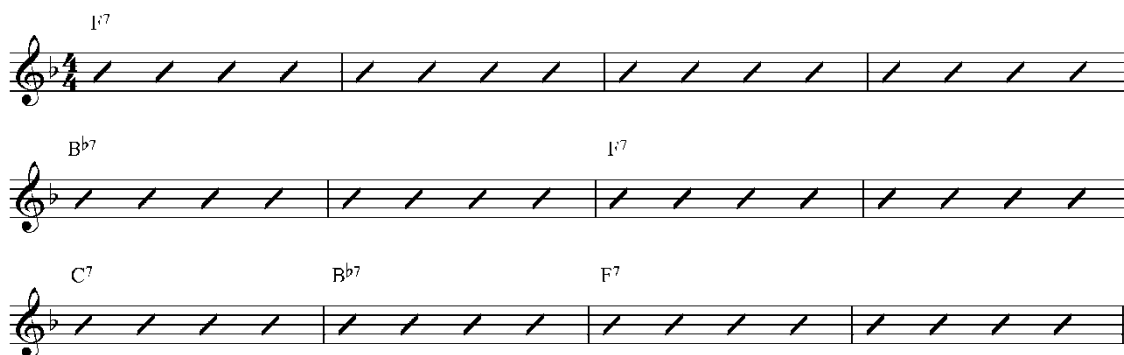
Jazz/blues-sointuprogressiolla tarkoitetaan yleensä 12 tahdin blueskiertoa, johon on lisätty ”ylimääräisiä” sointuja sekä erilaisia II-V-kadensseja monipuolisemman harmonian luomiseksi. Termi jazz/blues viittaa siis ”jazziin” tapaan soittaa bluesia. Blueskiertoon on sävelletty lukuisia jazzkappaleita läpi koko rytmimusiikin syntyhistorian, joten voidaan sanoa, että jazz- sekä bluesmusiikin perinteet kuuluvat vahvasti yhteen. Ymmärtääksemme jazzin historiaa on tärkeää perehtyä myös bluesmusiikin syntyhistoriaan.

### **2.2.1 Varhaisen bluesin syntymiseen vaikuttaneita tekijöitä**

Bluesmusiikki syntyi Yhdysvalloissa eurooppalaisten maahanmuuttajien ja orjien mukanaan tuomien afrikkalaisten musiikillisten elementtien seurauksena. Afrikkalaisiksi vaikutteiksi voidaan laskea esim. pentatoniikka, kysymys–vastaus-rakenne, polyrytmiikka ja harmoniasäestyksen puuttuminen. Afrikan pohjoisrannikolla vaikuttanut arabialainen kulttuuri on myös vaikuttanut blues-musiikkiin. Arabialaisessa musiikissa käytettävät, mikrointervalleihin perustuvat asteikot ovat osaltaan vaikuttaneet blues-asteikon syntyyn. Eurooppalaista perinnettä ovat bluesin neljän tahdin mittaiset fraasit sekä sointutehot kvinttipohjaisine purkauksineen. (Tabell 2008, 54.)

## 2.2.2 Rakenne

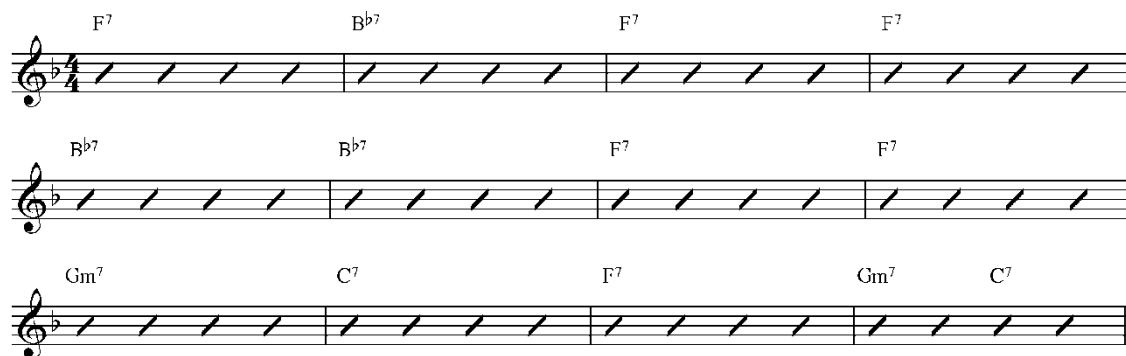
Varhaisessa bluesissa ei käytetty varsinaista säestystä, vaan se oli bluesasteikkoon pohjautuvaa laulettua musiikkia, jossa kappaleen muodon ja rakenteen määräsi etupäässä teksti. Myöhemmässä vaiheessa säestyssoittimena alettiin käyttää kitaraa. Kun musiikkia alettiin soittaa isommissa ryhmissä, syntyi tarve sopia yhteisiä rakenteita. Tässä vaiheessa bluesin perusrakenne alkoi hahmottua. Muodoksi vakiintui 12 tahdin rakenne, soinnuiksi dom7-soinnut ja sointutehoiksi I, IV, V (kuva 1). Dominanttiseptimisointujen vakiintumista bluesrakenteessa selittää osaltaan se, että dom7-soinnut sopivat hyvin yhteen blues-asteikon kanssa. (Tabell 2008, 55.)



KUVA 1. Varhaisessa bluesissa käytetty sointukierro

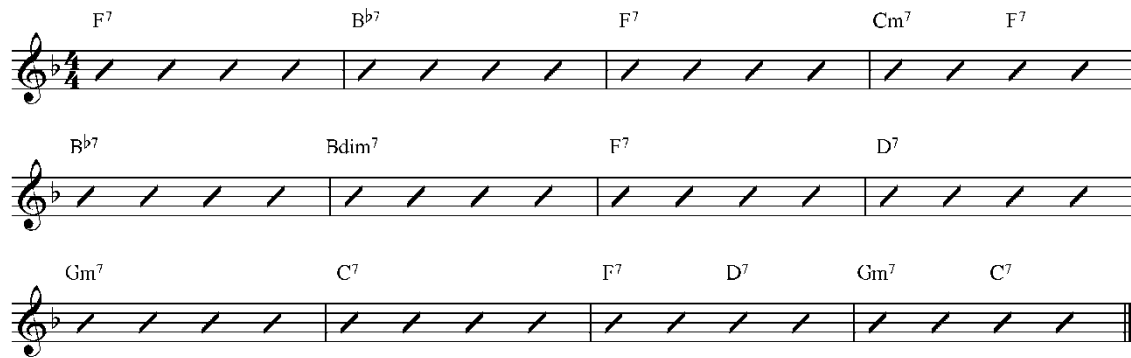
## 2.2.3 Harmonian kehittyminen

Varhaiseen blueskaavaan sovellettiin luonnollisesti kaikkia sointuilmiöitä, joita afroamerikkalaisen musiikin kehityskaari pitää sisällään. Sointukierroon toiseen tahtiin lisättiin IV-aste (kuva 2), jolloin harmoniasta tuli liikkuvampi ja samalla siihen saatiin yksi plagaalinen kadenssi lisää. Kuvassa 2 on esitelty eräs tyypillinen swing-kaudella käytetty blues-sointukierro. Olennaisin ero varhaiseen blueskiertoon on se, että tahtien 9 ja 10 V-IV kadenssi korvattiin II-V-sointukuljetuksella. Kierron loppuun (tahti 12) lisättiin turnaround-kadenssi, joka johdattaa harmonian seuraavan säkeistön alkuun. (Tabell 2008, 57.)



KUVA 2. Tyypillinen swing-kauden jazz/blues-sointukiertö

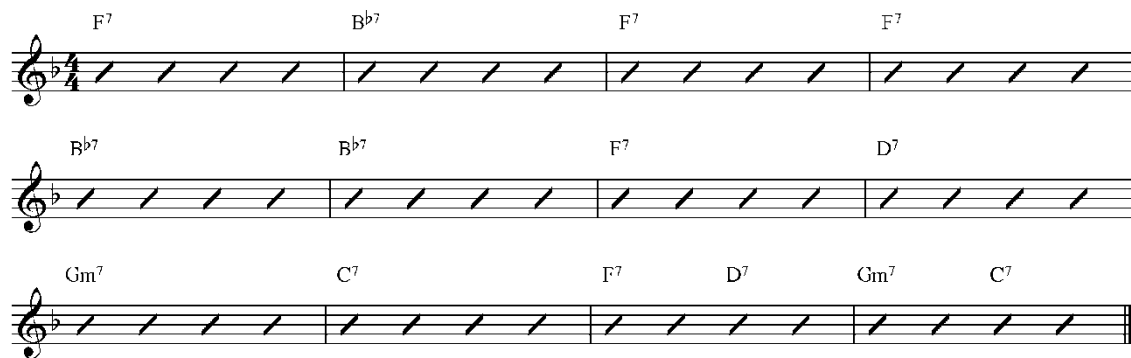
Bebop-kaudelle tultaessa harmoniassa tapahtui monia uudistuksia. Harmoniarytmi tihentyi, eli kiertoon lisättiin sointuja, jotka nopeuttavat harmonista liikettä. Bebop-kaudella oli yleistä, että soinnut vaihtuivat puolinuotein eli kaksi kertaa tahdin aikana. Swing-kauden käytäntö oli taas, että soinnut kestävät yhden tai useamman tahdin ajan. Yleisimpiä lisäyksiä olivat erilaiset sivusointukulut, välidominantit ja kromaattiset II-V-sointukulut. Kuvassa 3 on eräs versio bebop-tyyppisestä blueskierrosta. Tahtiin 4 on lisätty II-V-sointukulku, joka johtaa IV-asteelle. Tahtiin 6 on lisätty Bdim7-sointu korvaamaan Bb7-sointua. Tahdissa 7 käytettiin yleensä F7-soinnun kvinttikäännöstä (F7/C), jolloin tahteihin 5–7 saatiin kromaattinen nouseva bassolinja (Bb, B, C). Eräs merkille pantava harmoninen ilmiö on myös tahdin 8 välidominantti (D7) II-asteelle. Sama välidominantti esiintyy myös turnaround-tahdeissa. Tahtien 7–10 harmoninen liike itse asiassa toistuu täsmälleen samanlaisena myös tahdeissa 11 ja 12, ainoana erona on puolta nopeampi harmoniarytmi.



KUVA 3. Tyypillinen bebop-kauden jazz/blues-sointukierro

#### 2.2.4 Sooloanalyysin pohjana käytetty blues-kierro

Kappaleen Trio Blues sooloanalyysin pohjana olen käyttänyt seuraavaa sointukierroa (kuva 4):



KUVA 4. Sooloanalyysin pohjana käytetty sointukierro

Tämä sointukierro on yksinkertaistettu versio kappaleessa käytetystä, alati varioivasta ja soolon loppua kohti kehittyvästä sointukierrosta. Itse asiassa yllä kuvattu sointukierro ei toistu kertaakaan täysin puhtaasti koko kitarasoolon aikana. Olen kuitenkin katsonut parhaaksi käyttää vertailupohjana vain yhtä versiota sointukierrosta, koska sointujen ja bassokuvion täsmällisen huomioiminen tahti tahdilta ei vastaisi tarkoitustaan ja tekisi sooloanalyysistä liian monimutkaisen ja vaikeasti tulkittavan. Koska kappaleessa ei ole muita harmoniasoittimia kuin kitara, on kitarasoolon aikana kuultava sointuharmonia

pelkästään soololinjan ja basson soittaman walking bass -kuvion varassa. Basso ei kuitenkaan itsessään muodosta sointuja, mutta sen voidaan olettaa seuraavan pääpiirteittäin yllä olevaa sointukulkua ottamalla huomioon walking bass -kuvion neljä bassoääntä tahtia kohti. Toisaalta olen huomionut myös itse kitarasoolossa tapahtuvat yleisimmät harmoniset ilmiöt, ja yrittänyt myös tätä kautta tiivistää sointuharmonian yhdeksi yleispäteväksi blues-sointukierroksi. Jazzin luonteeseen kuuluu olennaisesti harmonian variointi sekä komppi- että soolosoittimilla. Sooloanalyysissa taas täytyy tehdä eräänlainen kompromissi harmonisten variaatioiden suhteen ja löytää tarkoituksenmukainen, tarpeeksi yksinkertainen pohja, jolle soolon tapahtumia on hyvä verrata.

## 2.3 Sanasto

- Altered-asteikko = Melodisen molliasteikon 7. moodi. Nimi "altered" viittaa asteikon kvinttiin ja nooniin (#5, b5, #9, b9), jotka ovat muunnettuja.
- Arpeggio = Murtosointu, soinnun äänet soitetaan peräkkäin.
- Bebop = 1940-luvulla kehittynyt jazzin tyyliä. Ominaispiirteitä (verrattuna 1930-luvun swing-tyyliin) ovat mm. nopeat tempot, pienempi kokoonpano (yleensä saksofoni, trumpetti, piano, basso ja rummut), monipuolinen sointuharmonia sekä tiheät sointuvaihdokset.
- Bluesasteikko = Bluesmusiikissa yleisimmin käytetty asteikko. Esim. C-bluesasteikko sisältää sävelet C, Eb, F, F#, G sekä Bb.
- Chorus = Esim. 12 tai 32 tahdin mittainen säkeistökokonaisuus, jota toistetaan improvisoitaessa.
- Dissonanssi = "Riitasointinen", purkausta (konsonanssiin) vaativa intervalli.
- Fraasi = Musiikillinen lause, idea tai aihe.
- Fraseeraus = Sävelten painotusten hienovaraista variointia rytmisesti ja soundillisesti.

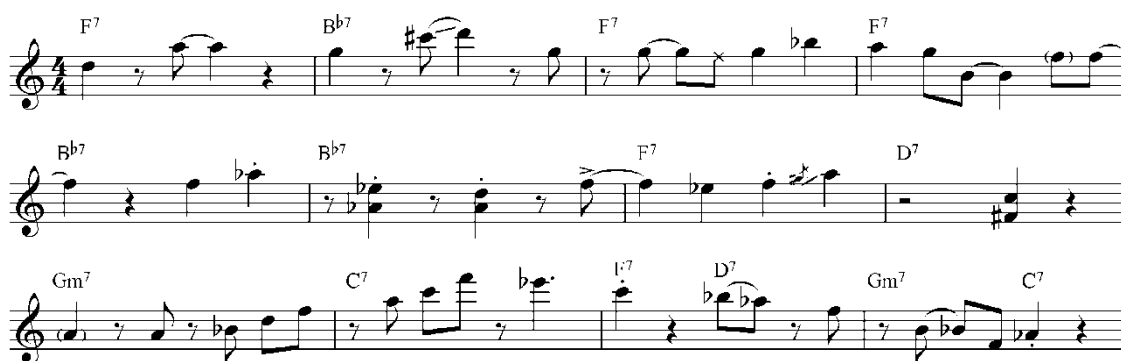
- Jazzstandardi = Jazzmuusikoiden repertuaariin yleisesti kuuluva kappale, ”ikivihreä”. Yleensä peräisin 1920–40-luvun amerikkalaisesta musikaalisävelmistä
- Likki = (engl. lick) Musiikillinen idea (fraasi), yleensä melodia- tai sointukulku, jota voidaan käyttää improvisoitaessa.
- Moodi = Asteikon eli skaalan käännös, ts. asteikon sävelet aloitettuna eri lähtösävelestä.
- Pentatoninen = Pentatoniseen asteikkoon perustuva. Pentatoninen asteikko muodostuu viidestä sävelestä. Esim. C-pentatoninen sisältää sävelet C, D, E, G, ja A.
- Plagaalinen kadenssi = Subdominantilta toonikaan (esim. IV-I) liikkuva kadenssi.
- Side-slipping = Nimitys ilmiölle, jossa hetkellisesti siirrytään puoli sävelaskelta alkuperäisen soinnun ylä- tai alapuolelle soinnulla tai melodiakuviolla, josta palataan takaisin alkuperäiseen sointuun.
- Turnaround = Jazzkappaleen lopussa esiintyvä (yleensä 2 tahdin mittainen) kadenssi, joka johtaa kappaleen alkuun.



### 3 Sooloanalyysi

Tässä kappaleessa käyn läpi Trio Blues -soolon 10 chorusta, joista jokaisesta on erillinen nuottiesimerkki. Nuottikuvan alle olen koonnut kunkin choruksen keskeiset ilmiöt. Olen käyttänyt pääsääntöisesti sanastoa, jonka käyttö on vakiintunut pop/jazz-musiikin analyysissä. Tahdit, joissa ei ole mielenkiintoista sisältöä, olen jättänyt analysoimatta. Periaatteenani tässä analyysissä on ollut paremminkin valita huomionarvoiset ilmiöt ja keskittyä niihin.

#### 3.1 Chorus 1



KUVA 5. Chorus 1

Soolo alkaa kahdella symmetrisellä fraasilla, jotka kumpikin alkavat soinnun kuudennelta säveleltä ja nousevat soinnun terssi-intervalliin. Nämä äänet muuttavat vallitsevan harmoniamailman bluesissa tavanomaisista dominanttiseptimisoinnuista sekstisoinnuiksi. Asteikkoina ajateltuna nämä kaksi ensimmäistä tahtia voisi analysoida duuripentatoniseksi asteikoksi. Toinen vaihtoehto voisi olla F-miksolyydinen moodi.

Tahdissa 3 ja 4 miksolyydisen moodin käyttö jatkuu, lukuun ottamatta tahdin 4 B-säveltä, joka viittaa overtone-asteikkoon (melodisen molliasteikon 4. moodi). Tahdeissa 5-6 vallitseva moodi on Bb-miksolyydinen. Tahdissa 6 Scofield

soittaa Bb7-soinnulle sus4-pidätyksen joka purkautuu heti takaisin Bb7-sointuun.

Viimeisen rivin fraasi on tyylikäs sekoitus Gm11-arpeggiota ja bluesasteikkoa. Scofield merkkää Gm7-soinnun pääosin soinnun sävelin, mutta V-asteen päälle soitettuna Gm11 arpeggion loput sävelet muodostavat sus-vaikutelman. Sointukierron turnaroundia (tahdit 11 ja 12) ei merkata juurikaan sointusävelin, vaan fraasi pohjautuu F-bluesasteikolle

### 3.2 Chorus 2



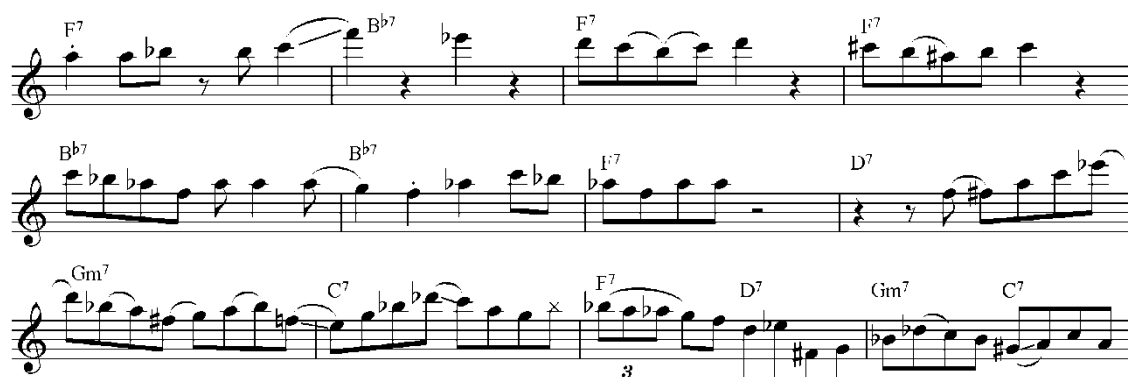
KUVA 6. Chorus 2

2. Chorus alkaa fraasilla, joka on suora lainaus kappaleen Trio Blues teemasta. Teeman fraasien lainaaminen soolossa on varsin yleinen keino luoda kappaleelle jatkuvuuden tunnetta (Khan 2010, hakupäivä 1.1.2011). Fraasi tahdeissa 3-4 sisältää sointuun nähden hyvin dissonoivia säveliä (lukuun ottamatta tahdin 4 loppupuolta, jossa sävelikkö palaa takaisin blues-asteikkoon). Tämä voidaan analysoida monella eri tavalla. Usein V-l-purkauksen yhteydessä (tässä tapauksessa F7-Bb7) V-soinnun päälle soitetaan dissonoivia säveliä, jotka purkautuvat siirryttäessä seuraavaan sointuun. Tavallisesti tällainen jännitteinen asteikko on altered-asteikko (melodisen mollin 7. moodi) tai dominanttidimi-asteikko (1, b2, b3, 3, #4, 5, 6 b7). Kumpikaan näistä asteikoista ei oikein toimi analyysin pohjana tässä tapauksessa, koska fraasi sisältää sävelen e, joka ei sisälly kumpaankaan asteikkoon. Muutenkin

suuri septimi-intervalli dominanttisoinnilla on eräänlainen "avoid-note", koska se viittaa Maj7-sointuun, joita käytetään harvoin (perinteisessä) jazz/bluesissa. Uskon että tässä on käytetty tritonuskorvausilmiötä, joka tässä tapauksessa muuttaisi F7:n B7-soinnuksi. Jos vielä ajatellaan että tahti B7 jaetaan II-V purkaukseksi, saamme soinnut F#m7-B7. Tällä tavoin myös sävel E saa teoreettisen perustelun, koska se sisältyy F#-dooriseen moodiin. Toisaalta koko fraasi voidaan ajatella B-miksolyydiseksi, koska F#-doorinen ja B-miksolyydinen sisältävät samat sävelet.

Tahdit 5–9 sisältävät jonkin verran soinnun säveliä ja merkkavat hienovaraisen huomaamattomasti vallitsevaa harmoniaa. Tahdissa 10 on mielenkiintoinen C-altered-asteikolle perustuva fraasi, joka purkautuu F7-soinnun kvintille. Tahti 10 voidaan ajatella myös pentatoniseksi asteikoksi (Gb-pentatoninen tai Eb-mollipentatoninen). Yksinkertaisin tapa lienee ajatella fraasia eräänlaisena Side-slipping -ilmiönä, jossa F-pentatoninen fraasi soitetaan puolisävelaskelta ylempää, ja F7-soinnulle tultaessa palataan takaisin F-pentatoniseen/miksolyydiseen harmoniaan.

### 3.3 Chorus 3

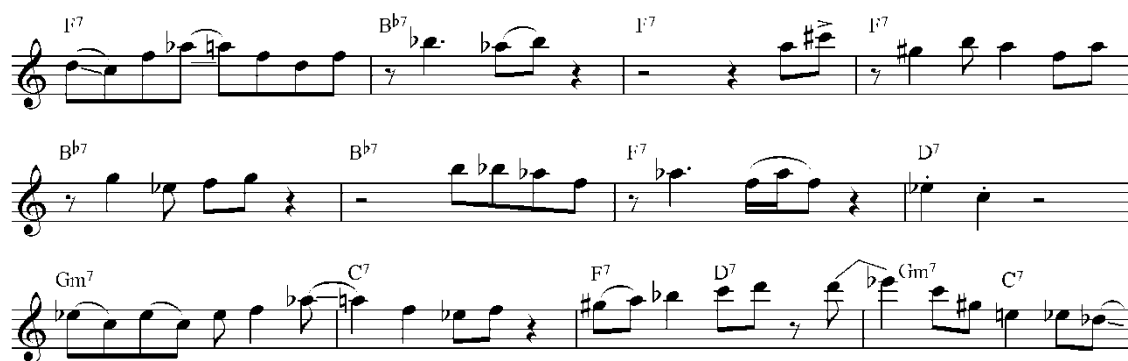


KUVA 7. Chorus 3

Tahdissa 3 on eräänlainen motiivi, joka toistetaan tahdissa 4 puolisävelaskelta alemmaa. Tahtien ensimmäiset nuotit muodostavat kromaattisen linjan siirryttäessä tahtiin 5 (D, C#, C). Tämä luo jälleen jännitteen, joka purkautuu Bb7-soinnun blues-lickiin. Tahdin 5 ensimmäisen nuotit (C, Bb, Ab, F, Ab, Ab) toistuvat tahdin 6 lopussa luoden mielenkiintoisen liikkuvan rytmisen ilmiön.

Tahdista 8 alkava pitkä 8-osa-kuljetus noudattaa aika pitkälle tyypillistä bebop-estetiikkaa. Soinnut ilmenevät hyvin selkeästi soololinjassa, ainakin tahdeissa 8-10. Myös bebop-tyylille tyypillinen tapa laajentaa dominanttisointu b9-intervallilla on selkeästi edustettuna.

### 3.4 Chorus 4

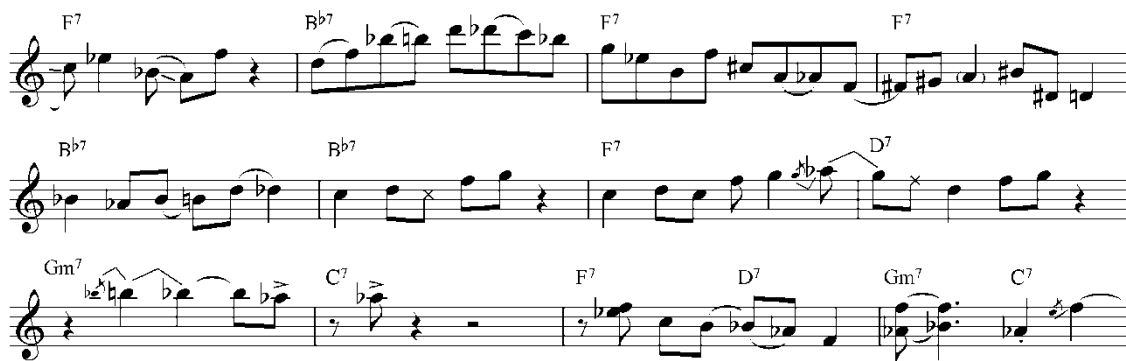


KUVA 8. Chorus 4

Edellisen choruksen 8-osalinja päättyy tahdin 1 blueslickiin, jonka rytmikka sävelikkö tuovat etäisesti mieleen jazzstandardi Billie's Bouncen teeman ensimmäisen tahdin. Kuten aiemmin, Scofield käyttää tämänkin choruksen tahdeissa 3–4 jännitteisiä säveliä. Tällä kertaa käytetty asteikko on altered-asteikko. Jännitteisten sävelien lisäksi ko. fraasi sisältää synkopoitua rytmikkaa, joka vaikuttaisi lisäävän jännitettä edelleen. Tahtien 3-5 fraasissa käytetään lisäksi terssimotiivia. Sävelparit ovat siis suuren tai pienen terssin päässä toisistaan kahta poikkeusta lukuun ottamatta. Loppuosa neljännen choruksen säveliköstä perustuu hyvin pitkälle bluesasteikkoon. Ikään kuin vastakohtana edellisen choruksen loppuosalle, jossa soinnut kuuluvat selkeästi

soololinjasta, ei tässä ole sointuharmoniaa yhtä tarkasti huomioitu, paitsi tahdissa 12. Tämä fraasi on jälleen altered-asteikolle perustuva bebop-tyyppinen arpeggio, joka purkautuu F7:n soinnun kvinttiin hyvin tyypillisesti. Fraasi sisältää C-ylinousevan kolmisoinnun, joka tuo yksinkertaisen tehokkaasti #5-sävyä dominanttiin.

### 3.5 Chorus 5



KUVA 9. Chorus 5

Ensimmäisen tahdin fraasi on jatkoa edellisen choruksen V-I-purkaukselle. Tässä tapahtuu ikään kuin toinen purkaus, epätyypillisesti I-asteen soinnun päällä, kun Bb-sävel purkautuu A:han joka on F7:n terssi.

Tahdista 2 alkava pitkä kahdeksasosalinja sisältää useita eri asteikkoja ja on näin ollen analysoitavissa monella eri tavalla. Tahdin 2 sävelet ilmentävät Bb-dominanttidimi-asteikkoa, lukuun ottamatta säveltä C. Tämän tahdin tapahtumat voidaan ajatella myös ala- sekä yläpuolisina kromaattisina lähestymisinä C-sävelelle (alapuolella Bb ja B, yläpuolella D sekä C#). Seuraavassa tahdissa Scofield soittaa kaksi peräkkäistä ylinousevaa kolmisointua (G#5 sekä F#5). Tässä tulee vahva vaikutelma kokosävelasteikon sävystä, koska nämä soinnut sisältävät kaikki F-kokosävelasteikon sävelet. Tahdit 2-4 ovat hyvin haastavia soittaa alkuperäisessä tempossa, koska fraasi sisältää useita kitaralle epäsuotuisia intervallihyppyjä, kuten peräkkäisiä suuria terssejä.

Neljännelle asteelle tultaessa (tahti 5) vallitseva asteikko on Bb-dominanttidimi, joka muuttuu kuudennessa tahdissa Bb-pentatoniseksi. Tahdissa 5 toistuu

myös sama bebop-kromaattinen enclosure -ilmiö kuin tahdissa 2. Kromaattiset lähestymiset purkautuvat jälleen säveleen C tahdin 6 alussa (oktaavia alemmaa). Tahdin 6 melodinen motiivi toistuu tahdissa 7 varioituna ja venytettynä. Loppuosa choruksen soololinjasta ammentaa ideansa lähes pelkästään bluesestetiikasta. Tässä kohdassa Scofield käyttää venytystä omaperäiseen tapaansa, eli hän ei venytä nuotteja täysin vireeseen. Nuottikuvassa ei ole huomioitu epävirettä, vaan äänet on merkitty lähimpään säveleen puolisävelaskeleen tarkkuudella.

### 3.6 Chorus 6



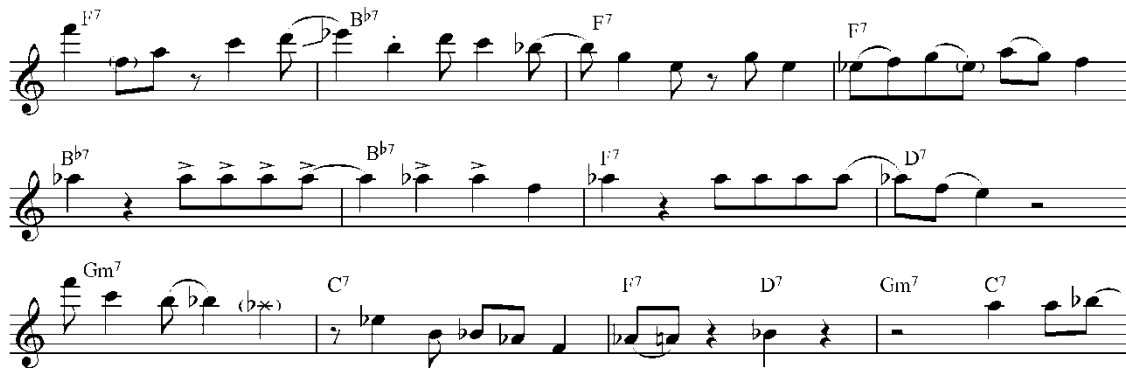
KUVA 10. Chorus 6

Choruksen alkupuolella on hyvin minimalistista blues-tyyppistä koristelua. Vastapainoksi tälle tahdistä 5 alkaa kiihkeä pääosin kahdeksasosia sisältävä linja. Tahdit 5-6 lienee järkevintä analysoida muutamilla lisäsävelillä (B ja E) koristelluksi F-dooriseksi asteikoksi, vaikka oletettu bassoääni onkin Bb. Toinen vaihtoehto on ajatella tahdin 5 fraasi yksinkertaisesti bebop-tyyppiseksi kromatiikaksi ja tahti 6 pääosin bluesasteikkoa noudattavana blueslikkinä.

Tahdin 7 blueslikki muuntautuu mielestäni varsin kekseliäästi ilmentämään tahdin kahdeksan D7-soinnun harmoniaa jo etukäteen. Tässä kohdassa Scofield koristelee jälleen dominanttisoinnun 7b9 harmonialla. Vaikka Gm7-tahti on tyhjä, edellisen tahdin viimeinen sävel (A) viittaa tähän sointuun luoden vaikutelman Gm9-soinnusta. C7-soinnulle Scofield käyttää C#5 arpeggiota,

jonka hän kuitenkin aloittaa sävelestä F. Tämä hämärtää jonkin verran vaikutelmaa ylinousevasta kolmisoinnusta.

### 3.7 Chorus 7

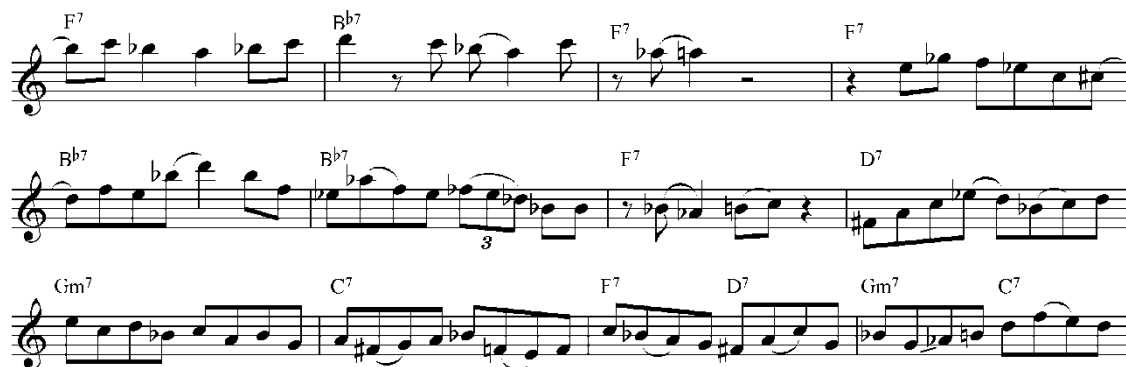


KUVA 11. Chorus 7

Chorus 7 kokonaisuudessaan perustuu hyvin pitkälle blues-estetiikalle. Se alkaa pitkällä, erittäin synkopoidulla bluesfraasilla, joka kuitenkin tahdissa 3 poikkeaa hieman bluesista E-sävelen takia. Tämä on hiukan hankala analysoitava, ja mielestäni tälle yksittäiselle äänelle ei välttämättä tarvitse löytää selkeää teoreettista perustelua. E purkautuu tahdin 4 alussa säveleen Eb, joten ilmiötä voi pitää (yläpuolisena) kromaattisena lähestymisenä.

Tahdeissa 5-7 esiintyy saman sävelen (Ab) toistoa, bluestyyppisessä fraasissa. Hieman epätyypillisesti tahdissa 8 esiintyy jälleen nuotti E, joka tarjoilee soinnulle D9 sävyä, tyypillisen D7b9-sävyyn sijaan. Loppuosa choruksesta on tyyli puhdasta bluesia, jossa funktionaalista sointuharmoniaa ei juurikaan huomioida.

### 3.8 Chorus 8



KUVA 12. Chorus 8

Chorus 8:n aloitusfraasi on rytmisesti fraseerattu Scofieldin tyyliin melko vapaasti, joten sitä on vaikea kuvata nuotein. Fraasi on soitettu hyvin läheltä kitaran tallaa, mikä antaa nuoteille omaleimaisen terävän ja nasaalin sävyn. Tämä onkin Scofieldin hyvin yleisesti käyttämä tehokeino soundillisen variaation luomiseksi.

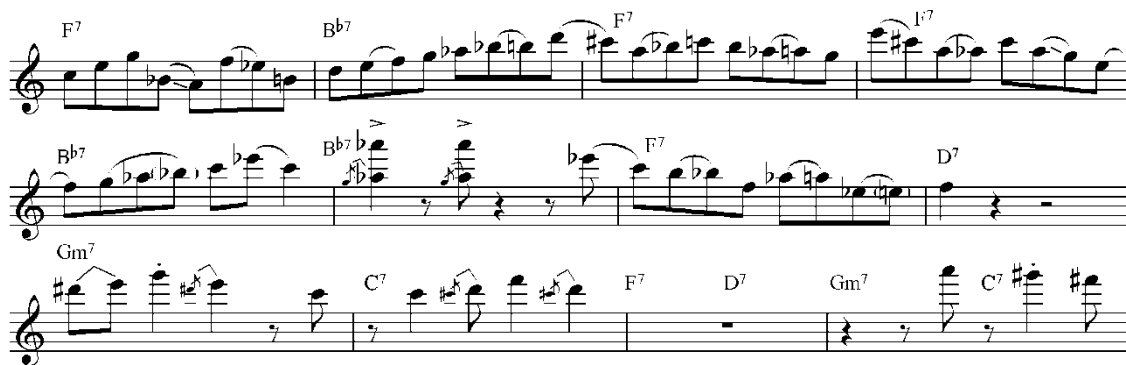
Tahdissa 4 esiintyy hyvin bebopmainen fraasi, joka sisältä ala- sekä yläpuolisia kromaattisia lähestymisiä sointusävelille. Fraasi purkautuu oikeaoppisesti Bb7:n terssiin tahdissa viisi. Seuraavassa tahdissa käytetään Bb-bluesasteikkoa, mikä on hieman harvinaisempaa blueskierron neljännellä asteella. Perinteisesti jazz/bluesissa käytettävä bluesasteikko on ensimmäiselle sointuasteelle rakentuva, eli tässä tapauksessa se olisi F-bluesasteikko. Tätä asteikkoa voidaan käyttää koko choruksen ajan, alla olevasta soinnusta riippumatta (Sabatella 2000, hakupäivä 1.1.2011).

Tahdista 8 alkava pitkä kahdeksasosalinja jatkuu aina seuraavan choruksen viidenteen tahtiin. Tätä pitkää beboplinjaa voisi pitää eräänlaisena soolon kohokohtana (Khan 2010, hakupäivä 1.1.2011). Soololinja seuraa sointuja melko tarkasti lähimmän sointuharmoniaan perustuvan pohja-asteikon mukaan. Käytettävät asteikot ovat D-altered (tahti 8), G-doorinen (tahti 9), C-miksolyydinen (tahti 10), F-miksolyydinen ja D-harmonisen mollin 5. moodi (tahti 11). Tahdin 12 neljä ensimmäistä ääntä pohjautuvat joko G-



dominanttidimiasteikkoon tai G-alteredasteikkoon. Tahdista 8 alkava linja voidaan analysoida myös painottaen enemmän sointuarpeggioita ja (kromaattisia tai diatonisia) lähestymisiä sointusävelille: Tahti 8 sisältää kaikki D7b9#5 arpeggion sävelet, joka purkautuu tahdin 9 alaspäin etenevään terssikuljetukseen (nuotit mukailevat Gm6-sointua muutamine lisäsävelineen). Tahti 10 sisältää tyypillistä bebop-fraseologiaa: soinnun (C7) säveliä lähestytään ylä- tai alapuolelta joko diatonisesti tai kromaattisesti. Seuraavan tahdin (11) puolivälissä on D7-arpeggio (ilman perussäveltä), joka etenee puolittaiseen (ei kvinttiä) Gm-arpeggioon tahdissa 12. Tämän tahdin sävelet Ab ja B muodostavat superimposition, joka reharmonisoi II-asteen soinnun dominanttisävyiseksi. Tahdin 12 soinnut muuttuisivat tällöin muotoon: Gm (tahdin ensimmäinen neljäsosa), G7b9 (tahdin toinen ja kolmas neljäsosa) ja C7 (tahdin viimeinen neljäsosa). C7-sointua ei tosin merkata kuin terssin osalta.

### 3.9 Chorus 9 ja Chorus 10



KUVA 13. Chorus 9

Pitkä kahdeksasosakuljetus jatkuu chorus 9:ssä. Ensimmäinen tahti sisältää C7-arpeggion, jonka septimi purkautuu F7:n terssiin. Tahdin 2 nouseva kuljetus on puhdasta Bb-dominanttidimi-asteikkoa, jonka jälkeen tahdeissa 3–4 käytetään erilaisia kromaattisia intervallikuljetuksia, jotka myötäilevät etäisesti F#m9-arpeggiota. Tässä kohdassa voidaan siis puhua myös Side-slipping-ilmiöstä.

Tahdissa kuusi esiintyy Scofieldin soitolle hyvin tyypillinen voimakkaasti dissonoiva intervalli: oktaavi + pieni sekunti. Scofield siis huipentaa soolon intensiivisimmän kohdan tähän voimakkaaseen dissonanssiin. Tässä ollaan jo siinä vaiheessa soolokaaren kehitystä, että loppuosan soolosta odottaisi olevan entistäkin vapaampaa harmonian kannalta. Tahdeissa 9–10 on bluestyyppisiä venytyksiä, jotka harmonisesti kuvaavat lähinnä sointuja C7 (tahti 9) ja Bb7 (tahti 10). Tässä siis irtaudutaan hetkellisesti jazz/blues-rakenteesta ja siirrytään kuvaamaan varhaisemman blues-progression rakennetta. Varhaisen, ns. perusbluesin sointuasteet tahdeissa 9-10 ovat V sekä IV (ks. kappale 2.2.2).



KUVA 14. Chorus 10

Soolon viimeinen chorus alkaa hyvin dissonoivasti F-altered-asteikolla, jota käytetään ensimmäisen neljän tahdin ajan. Mielestäni tässä kohdassa voidaan puhua jälleen myös Side-slipping-tekniikasta, koska kyseisten tahtien sävelet ovat selkeästi tulkittavissa myös F#-dooriseksi asteikoksi. Tahdit 5-6 sisältävät hieman epämääräisiä, osittain myös humoristisia ja erikoisesti fraseerattuja glissandoja, jotka eivät johda selkeästi mihinkään säveleen. Choruksen viimeisessä kolmanneksessa Scofield palaa takaisin kahdeksasosapohjaiseen bebop-juoksutukseen, joka seuraa vallitsevaa sointuharmoniaa varsin uskollisesti.

## 4 Yhteenveto sooloanalyysistä

Tässä kappaleessa kokoon yhteen olennaisia asioita sooloanalyysistä. Käsittelen Scofieldin soololinjassa esiintyviä ilmiöitä hieman suuremmassa mittakaavassa kuin kappaleessa 3. Olen jakanut soolossa käytetyn sävelkielen neljään eri elementtiin, joita olen kuvannut alla olevassa kaaviossa (kuva 5) neljällä eri värillä. Elementit olen nimennyt seuraavasti: **Konsonanssi** (keltainen), **Blues** (sininen), **Bebop** (punainen) ja **Dissonanssi** (musta). Tyhjät kohdat (valkoinen) kaaviossa kuvaavat taukoja.

Palkit on asetettu kaavioon neljäsosanuotin tarkkuudella, joten esimerkiksi kahdeksasanuotin mittainen tauko keskellä sooloa ei näy kaaviossa. Tästä johtuen kaaviosta ei ilmene rytmiikan käyttö tarkasti. Katsoin kuitenkin parhaaksi käyttää neljäsosapohjaista resoluutiota, koska tarkempana toteutetusta kaaviosta tulisi helposti sekava.

Eri elementtien nimeäminen oli paikoin haasteellista, koska useissa kohdissa soololinja oli yhdistelmä kahdesta tai useammasta elementistä. Kaavion vaaka-akselilla on kuvattuna sointukierron eteneminen, yläpuolelle on merkitty soinnut ja kaavion alapuolelle tahtinumerot. Pystyakseli havainnollistaa puolestaan, monesko sointukierto (chorus = CH) on kyseessä. Soolon etenemistä voi siis seurata lukemalla palkkikaaviota vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas. Kaavion alapuolella on tarkempi kuvaus jokaisen elementin sisällöstä.

	F7	Bb7	F7	F7	Bb7	Bb7	F7	D7	Gm7	C7	F7 D7	Gm7 C7
CH1												
CH2												
CH3												
CH4												
CH5												
CH6												
CH7												
CH8												
CH9												
CH10												
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

KUVA 14. Soolossa käytettyjen elementtien sijoittuminen rakenteeseen

- Keltainen väri: **Konsonanssi**. Soololinja seuraa pääosin sointuharmoniaa, ei sisällä mainittavasti asteikon ulkopuolisia säveliä, eikä myöskään esimerkiksi ala- tai yläpuolisia lähestymisiä soinnun tai asteikon sävelille. Ei sisällä erityisen nopeita juoksutuksia.
- Sininen väri: **Blues**-estetiikkaa. Näissä kohdissa on käytetty etupäässä blues-asteikkoa, mollipentatonista tai duuripentatonista asteikkoa tai näiden yhdistelmää. Käytössä lähinnä 1. asteelle rakentuvat asteikot, tässä tapauksessa esim. F-blues. Tästä johtuen soololinja ei seuraa sointuharmoniaa.
- Punainen väri: **Bebop**-tyyppistä sävelkieltä. Seuraa sointuharmoniaa, sisältää kuitenkin ala- tai yläpuolisia kromaattisia lähestymissäveliä. Sointusävelien pääpaino vahvalla tahdinosalla. Linja sisältää jonkin verran muunnesäveliä (b9, #9, b5, #5). Rytmikka: suurimmaksi osaksi käytetään tasaisia ja peräkkäisiä kahdeksasosia.
- Musta väri: **Dissonanssi**. Sisältää runsaasti muunnesäveliä ja soinnun ulkopuolisia arpeggioita sekä asteikkoja. Muutamia selkeitä superimpositioita. Jännitettä ei pureta perinteisin äänenkuljetussäännöin, ja usein se jätetään kokonaan purkamatta.

Ensisilmäyksellä soolon eri elementit näyttävät jakautuvan perin satunnaisesti, mutta kaavion lähempi tarkastelu paljastaa muutamia säännönmukaisuuksia. Scofield näyttää suosivan jännitteen käyttöä (ja sen purkamista) kierron neljännen ja viidennen tahdin taitteessa. Erityisesti soolon alkupuolella tämä toistuu useita kertoja peräkkäin. Jännite puretaan joko konsonanssiin (keltainen), bluesliikkiin (sininen) tai kuten chorus 5:ssa, jännite jatkuu taitteen yli. Soolon loppua kohti tultaessa mustat palkit pitenevät, joten näissä kohdissa jännitteen luominen aloitetaan jo varhain neljän ensimmäisen tahdin aikana.

Toinen huomionarvoinen seikka tulee esiin tarkastellessa bebop-elementin sijoittumista kaaviossa. Bebop-tyyppiset juoksutukset ovat yleensä pitkiä (yli neljä tahtia), ja ne alkavat tahdista kahdeksan (chorus 3, 8, ja 10). Tämä onkin hyvin luonteva paikka soveltaa bebop-estetiikkaa, koska blueskierron viidessä viimeisessä tahdissa soinnut ovat kvinttisuhteessa toisiinsa nähden. Myös harmoniarytmi tihenee kierron loppua kohti, joten pelkkä sointutehojen merkkäminen riittää lisäämään soolon intensiteettiä näissä paikoissa. Vaikka nopeiden sointuvaihdosten läpi soittaminen on yleensäkin haastavaa ja eittämättä yksi Scofieldin erityisosaamisalue, hän ei kuitenkaan käytä tätä lähestymistapaa kuin muutamassa kierrossa. Useimmiten hän jättää sointukierron loppuosan harmonian huomioimatta, ja käyttää näissä kohdin blues-estetiikkaa (esim. chorus 1, 4, 5, 7 ja 9). Soolo ikään kuin ”liitelee” harmonian yläpuolella ja tuo toivottua vaihtelua ”soinnut huomioivaan” soittoon.

Konsonoiva soitto (keltainen väri) näyttää painottuvan soolon alkupuolelle. Erityisesti kolmen ensimmäisen kierron ensimmäiset tahdit sisältävät hyvin konsonoivaa sävelikköä, joka ei ole rytmisesti kovin tiheää. Tämä sopii hyvin myös omaan käsitykseeni tyylikkäästä soolokaaresta: Pitkän soolon alun kannattaa ehkä olla hieman ”vaisu” niin rytmisesti kuin harmonisestikin, jotta intensiteettiä voi kasvattaa mahdollisimman pitkään soolon loppua kohti. Konsonoiva soitto toimii hyvänä alustuksena soolossa, koska kuuntelijan korva hyväksyy konsonoivat äänet helposti. Soolon edetessä tätä elementtiä voi taitavasti häivyttää ja johdattaa huomaamatta kuulija yhä suuremman dissonanssin pariin.

Erilaisten bluesliikkien käyttö on olennainen osa Trio Blues -sooloa. Vaikka kappale edustaa enimmäkseen bebop (tai post-bop) -tyyliä, antaa Scofieldin vahva rhythm & blues -tausta siihen omaleimaisen bluesahtavan sävyn. Blues-elementit näyttävät sijoittuvan pääosin kiertojen keskivaiheille tai loppupuolelle. Scofield käyttää usein blues-asteikkoa tahdeissa 5-7, eli neljännellä asteella, ja palatessa takaisin I-asteelle. Neljäs aste onkin funktionaalisen harmonian kannalta sopiva paikka blues-asteikon käytölle, koska asteikon sisältämä molliterssi (tässä tapauksessa sävel Ab) sisältyy IV-asteen sointuun (Bb7).

Yksi huomionarvoinen seikka Scofieldin blues-soitossa on se, ettei hän käytä venytyksiä juuri lainkaan. Venytysten pois jättäminen kertoo mielestäni Scofieldin tyylitajusta, koska bebop-tyyppisessä ympäristössä soitettaessa kitaran venytykset on ollut tapana jättää pois, ainakin jos haluaa soittonsa kuulostavan perinteiseltä jazzkitaroinnilta. Scofield käyttää toki paljonkin venytyksiä muissa kappaleissaan, soittaessaan tyylipuhdasta bluesia. Ehkä hän halusi juuri tämän soolon viittaavan perinteisempään jazz/blues-tyyliin.

Rytmisesti soolo on toteutettu Scofieldin tapaan melko vapaata fraseerausta käyttäen. Hänellä on tapa tehdä alituista hienorytmistä variointia soittoonsa, jopa siihen pisteeseen asti, että tietyt fraasit kuulostavat jonkin verran ”kömpelöiltä”. Esimerkiksi pitkän kahdeksasosalinjan fraseeraus ei pysy samanlaisena kuin hetken aikaa, jonka jälkeen Scofield alkaa luontaisesti varioida äänten pituutta. Olenkin monesti pohtinut, kuinka tietoista tämä tapa Scofieldilla on, nimenomaan sen takia että jotkin fraasit kaikessa rytmisessä vapaudessaan kuulostavat todella hieman ”sinne päin soitetulta”. Steve Khan kertoo kolumnissaan, että Scofieldilta oli kysytty eräässä Guitar Player -lehden haastattelussa, mistä hän pitää vähiten omassa soitossaan. Vastaus oli ollut selkeä: "My clumsiness! I'm just so damn clumsy sometimes that I can't believe it myself!" (Khan 2010, hakupäivä 1.1.2011). Tästä itseironisesta kommentista huolimatta en lähde tekemään päätelmiä siitä, onko Scofieldin fraseeraus paikoitellen ”kömpelöä” vai muuten vain omaperäistä. Se on ainakin varmaa, että Scofield on luonut niin persoonallisen tavan soittaa kitaraa, että sitä on lähes mahdoton jäljitellä.

## 5 Pohdinta

Tämän työn tarkoituksena oli selvittää Trio Blues -soolon keskeisiä harmonisia ilmiöitä sekä erityyppisten fraasien esiintymistä ja sijoittelua suhteessa sointuprogression rakenteeseen. Työn toteuttaminen oli paikoin haasteellista, eritoten viimeistelyvaihe, jossa erilaisille soolossa esiintyneille ilmiöille tuli löytää tarkoituksenmukainen nimi. Pop/jazz-sanasto ei ole juurikaan vakiintunut suomen kielessä, ja suurin osa termeistä on otettu käyttöön suoraan englannista. Koska opinnäytetyössä tulisi käyttää etupäässä suomen kieleen vakiintunutta sanastoa, minulla oli vaikeuksia päättää, pitäisikö tiettyjä termejä kääntää suomeksi. Pitäydyin kuitenkin suurimmaksi osaksi alkuperäisessä sanastossa, koska väkisin väännetyt suomennokset olisivat tehneet työstä vaikeasti ymmärrettävän.

Työn tarkoitus toteutui mielestäni kohtalaisen hyvin. Sooloanalyysin kautta minulle selvisi varsin helposti, miten Scofield on sijoittanut erityyppiset fraasit soolossa. Konsonanssin ja dissonanssin taitava käyttö aukeni myös analyysin kautta varsin vaivattomasti. Minulla oli jo ennen työn aloittamista melko selkeä mielikuva soolon tapahtumista, koska olin soittanut tämän soolon myös omassa B-kurssissani, jossa yhtenä tehtävänä oli soittaa jokin omavalintainen kitarasoolo nuotti nuotilta, imitoiden sen esittäjää mahdollisimman tarkasti. B-kurssin ja tämän työn aloittamisen välillä oli aikaa noin vuosi, joten soolon tapahtumat olivat ehtineet kypsyä mielessäni riittävän kauan. Luulen, että tämän takia sain sooloanalyysistä hieman enemmän irti, kuin jos olisin alkanut ensimmäisen kerran tutkia sooloa vasta opinnäytetyön aloittamisen yhteydessä. Soolon kuulokuvan sisäistäminen etukäteen myös nopeutti analyysiprosessia: pystyin työtä tehdessäni aika pitkälle ”soittamaan” sooloa edestakaisin ilman soitinta pelkän sävelmuistin avulla, joten aikaa ei kulunut turhaan treenihuoneen ja tietokoneen välillä.

Jos voisin alkaa tehdä uutta opinnäytetyötä, tekisin luultavasti sooloanalyysin jostain toisesta soolosta, kuitenkin hieman erilaista lähestymistapaa käyttäen. Kun tässä työssä käsittelin lähinnä soolon harmonisia ilmiöitä, olisi

mielenkiintoista keskittyä seuraavassa sooloanalyysissä etupäässä rytmiikan käyttöön. Rytmiikan käyttöä tutkiva työ voisi kenties vertailla kahta (tai useampaa) erilaista sooloa samassa kontekstissa. Esimerkkinä vaikkapa John Scofieldin ja Pat Methenyn rytmiikan käyttö up-tempo jazzissa.

Ryhtyessäni opinnäyteprosessiin halusin valita sellaisen aiheen, joka kehittäisi parhaiten omaa musiikillista näkemystäni ja sitä kautta myös soittotaitoa. Ajattelin että sooloanalyysi jonkin mielenkiintoisen soittajan kappaleesta tukisi tätä pyrkimystä parhaiten. Nyt kun työ on valmis, huomaan että suurin soittotaitoa tukeva tekijä luonnollisesti koko prosessissa oli soolotranskription harjoittelu ja soolon tapahtumien soveltaminen omaan soittoon. Sooloanalyysin tekeminen ei tuonut enää samalla tavalla eväitä käytännön soittoon, mutta toisaalta se auttoi minua sisäistämään jo aiemmin oppimiani asioita uudella tasolla. Harjoittelemani soolo ja sen tapahtumat olivat kuluneen vuoden aikana painuneet muistissani osittain tiedostamattomalle tasolle. Soolo on tavallaan ”hautunut” mielessäni, ja se on todennäköisesti ainakin osittain antanut suuntaa improvisoidulle soitolleni. Analyysin yhteydessä jouduin tarkkailemaan sooloa taas erittäin tietoisella tasolla, etsimään (ja keksimään) siinä tapahtuville ilmiöille nimiä, hakemaan loogisia asiayhteyksiä ja syy–seuraus-suhteita. Tämän prosessin ansiosta koen, että olen oppinut Trio Blues -soolon hyvin kokonaisvaltaisesti. Soolotranskriptioiden opettelusta seuraavia hyötyjä on siis vaikea havaita kokonaan tietoisesti, mutta kattava sooloanalyysin teko opetellusta soolosta on mielestäni toimiva tapa avata tie tähän maailmaan.



## Lähteet

Digitalinterviews. 2003. John Scofieldin haastattelu. Hakupäivä 1.1.2011

<http://www.digitalinterviews.com/digitalinterviews/views/scofield.shtml>

Khan, S. 2010. John Scofield's "Trio Blues" solo analysis. Hakupäivä 1.1.2011

<http://www.stevekhan.com/trioblues.html>

Sabatella, M. 2000. Blues. Hakupäivä 1.1.2011

<http://www.outsideshore.com/primer/primer/ms-primer-5-2.html#Blues>

Scofield, J. 2007. John Scofield Bio. Hakupäivä 1.1.2011

<http://www.johnscofield.com/bio.html>

Tabell, M. 2008. Jazzmusiikin harmonia. Helsinki: Yliopistokustannus oy.

# Transkriptio Trio Blues -soolosta

## LIITE 1

The musical score is written for a solo instrument in 4/4 time. It consists of 12 staves of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various chords and melodic lines, with some measures containing rests. The chords are labeled as follows:

- Staff 1: F<sup>7</sup>, B<sup>b7</sup>, F<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>
- Staff 2: B<sup>b7</sup>, B<sup>b7</sup>, F<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>
- Staff 3: G<sup>m7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, G<sup>m7</sup>, C<sup>7</sup>
- Staff 4: F<sup>7</sup>, B<sup>b7</sup>, F<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>
- Staff 5: B<sup>b7</sup>, B<sup>b7</sup>, F<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>
- Staff 6: G<sup>m7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, G<sup>m7</sup>, C<sup>7</sup>
- Staff 7: F<sup>7</sup>, B<sup>b7</sup>, F<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>
- Staff 8: B<sup>b7</sup>, B<sup>b7</sup>, F<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>
- Staff 9: G<sup>m7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, G<sup>m7</sup>, C<sup>7</sup>
- Staff 10: F<sup>7</sup>, B<sup>b7</sup>, F<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>
- Staff 11: B<sup>b7</sup>, B<sup>b7</sup>, F<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>
- Staff 12: G<sup>m7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, G<sup>m7</sup>, C<sup>7</sup>

The score also includes a triplet of eighth notes in the 9th staff, marked with a '3' below the notes.

This musical score is written for guitar and consists of 12 staves. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1:  $B^b7$ ,  $B^b7$ ,  $F7$ ,  $D7$
- Staff 2:  $Gm7$ ,  $C7$ ,  $F7$ ,  $D7$ ,  $Gm7$ ,  $C7$
- Staff 3:  $F7$ ,  $B^b7$ ,  $F7$ ,  $F7$
- Staff 4:  $B^b7$ ,  $B^b7$ ,  $F7$ ,  $D7$
- Staff 5:  $Gm7$ ,  $C7$ ,  $F7$ ,  $D7$ ,  $Gm7$ ,  $C7$
- Staff 6:  $F7$ ,  $B^b7$ ,  $F7$ ,  $F7$
- Staff 7:  $B^b7$ ,  $B^b7$ ,  $F7$ ,  $D7$
- Staff 8:  $Gm7$ ,  $C7$ ,  $F7$ ,  $D7$ ,  $Gm7$ ,  $C7$
- Staff 9:  $F7$ ,  $B^b7$ ,  $F7$ ,  $F7$
- Staff 10:  $B^b7$ ,  $B^b7$ ,  $F7$ ,  $D7$
- Staff 11:  $Gm7$ ,  $C7$ ,  $F7$ ,  $D7$ ,  $Gm7$ ,  $C7$
- Staff 12:  $F7$ ,  $B^b7$ ,  $F7$ ,  $F7$

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and a triplet in the 10th staff.

Sheet music for a piece in G minor, 4/4 time. The score consists of four staves.

**Staff 1:** Measures 1-4. Chords: Gm7, C7, F7, D7, Gm7, C7.

**Staff 2:** Measures 5-8. Chords: F7, Bb7, F7, F7.

**Staff 3:** Measures 9-12. Chords: Bb7, Bb7, F7 (triple), D7.

**Staff 4:** Measures 13-16. Chords: Gm7, C7, F7, D7, Gm7, C7, F7 (trill). The piece concludes with a double bar line.